

Oltița CÎNTEC

## Teatrul ca experiență a întâlnirii

„Teatralitatea este o relație stabilită între mine și un altul, în timp ce ne privim, este o relație continuă, fascinantă, deschisă. Numesc teatralitate procesul unei experiențe estetice, al unei percepții creative”, zice Daniel Wetzel, unul dintre cei trei artiști germani care alcătuiesc **Rimini Protokoll**, într-un interviu inserat în broșura lui *Kunsten Festival des Arts* din Bruxelles (mai 2008). Grupul îi mai include pe Helgard Haug și Stefan Kaegi, cei trei cunoscându-se, la începutul anilor '90, la Institutul de Studii Teatrale Aplicate din cadrul Universității Giesen, unde avangarda și experimentele sunt cerțate și încurajate. După absolvire, trioul s-a constituit oficial și a început să aplice creativ ceea ce a învățat la școală: inventarea unor formate teatrale inedite. Meritul grupului e că a găsit o formulă care îl individualizează într-o lume, aceasta a teatrului contemporan, extrem de diversă, formulă care l-a propulsat în atenția publicului și a specialiștilor. Credo-ul lui este că viața mustește de teatralitate și că artiștii nu trebuie decât să o pună în evidență. Ce poate părea *nou* aici, căci de la Aristotel încoace teoreticienii și practicienii teatrali tot cu așa ceva s-au îndeletnicit? Nu asta e teatrul, *mimesis*, reflectare creativă a realității? Noutatea poeticii propusă de Rimini Protokoll constă în schimbarea raporturilor în care se află spectacolul teatral și realitatea. Creațiile lor favorizează viața reală, domeniu unde intuiesc potențialități trecute până acum cu vederea, pe care le aduc în scenă. Artiștii germani redefinesc într-un stil propriu noțiunea de *mimesis*, decupând practic din cotidian teme, secvențe și personaje ieșite din comun. Nu în sensul de senzational, cu așa ceva se ocupă presa, ci de subiecte de interes acut, actual, pe care le tratează apelând la cercetări de antropologie teatrală și le prezintă publicului prin intermediul experților. Nu al experților în teatru, căci Rimini Protokoll nu lucrează decât în mod excepțional cu actori, ci al oamenilor lipsiți de pregătire artistică de specialitate, dar care sunt foarte implicați în activități conexe temei abordate, care au ceva semnificativ de spus despre. Ceea ce spun și fac ei în spectacol nu e rezultatul ficțiunii, nu e invenție, ci e desprins din trecutul lor, experienții devenind performeri ai unor secvențe relevante teatral din propriile biografii. De exemplu, în *Deadline* distribuția includea indivizi care prin profesiile lor au de-a face zilnic cu moartea (un student la medicină, un angajat la pompe funebre, un funcționar public care trebuie să asiste la ceremoniile funerare ale celebrităților etc.). Percepția lor asupra morții e cu totul alta decât a majorității, o înțeleg mai bine, o văd din unghiuri neașteptate, așa încât le pot vorbi spectatorilor dintr-o poziție de experți. O fac nu la nivel teoretic, ci printr-o narativitate teatrală de tip special: relatând întâmplări personale relevante, împărțind audienței fragmente din expertiza lor empirică. În *Sweetheart 19*, subiecții erau foști pacienți de transplanturi de inimă și persoane care căutau dragostea accesând pagini web de anunțuri matrimoniale; în *Mnemopark* personajele erau pensionari, în *Airport Kids*, copii, în *Cargo Sofia*, șoferi bulgari de tiruri, în *Call Cuta*, tinere intelectuale indiene angajate în *call centers* etc. Cum procedează Rimini Protokoll? Ca la carte: alege un subiect cu impact, concep un *script*, o schemă a textului de scenă, selectează performerii și istoriile reale provcând din propria experiență, pe care acștia le vor spune și altora, proiectând spoturi epice asupra temei, fac câteva repetiții, apoi prezintă spectacolul. De ce? Poate părea o năstrușnicie de artiști rebeli care caută cu orice chip ineditul. Dar tocmai asta înseamnă, în fond, evoluția în zona esteticului: căutarea potențelor nevătătorite. Reușita depinde de coerența demersului. La Rimini Protokoll există platforma estetică: ei labilizează deliberat granița dintre real și ficțional, tinzând să le

suprapună. Nu în sensul unei copieri, care ar însemna nu artă, ci doar meșteșugărie, ci prin adăugarea unui plus de verosimilitate, plus rezultat tocmai din această apropiere de viața reală. Viața bate, iată, și teatrul! Propunerea lor e teatru ca experiență și nu teatru ca reprezentare. Iluzia teatrului părăsește, la Rimini Protokoll, convenția, iar ca spectator, urmărindu-le producțiile te întrebi frecvent până unde merge realitatea și cât e, de fapt, fantezie?

Cei de la Rimini Protokoll cred în teatrul ca serviciu social și teatrul ca întâlnire. Poetica lor afectează intenționat toate ingredientele tradiționale ale teatrului. Textul nu preexistă. E doar o schiță, un *draft* în care echipa așază materialul dramatic colectat din realitate. Textul de scenă configurează în linii generale spectacolul, e foarte deschis. Nu se memorează și nici nu e reprodus aidoma, dar e important, căci configurează o structură elastică și reglează reprezentăția ca durată și tempo. Rimini Protokoll practică un tip special de dramaturgie: întâmplările reale nu sunt traduse în fapte dramaturgice, ci scrutând în viața obișnuită sunt localizați oameni, contexte, întâmplări care au potențial dramaturgic și sunt prezentate ca atare. Narativitatea e fragmentară, fiecare performer spunându-și propria poveste, din pluralitatea de narațiuni născându-se epicitatea spectaculară. Nu există intrigă, nici conflict, doar o diversitate de povești care aruncă lumini interesante asupra unor teme cvasigenerale. Teatralitatea lui Rimini Protokoll e de tipul celei pe care Hans Thies Lehmann a teoretizat-o ca postdramatică. Scena poate fi una tradițională, dar și un tir transformat, o veche sală de cinema, o încăpere oarecare. Actorii sunt, obligatoriu, neprofesioniști. Și Robert Wilson, ca să dăm doar un alt exemplu, obișnuiește să lucreze cu neprofesioniști, pentru că, susține americanul, îi este mult mai ușor să-i aducă la numitorul dorit de el decât ar putea-o face cu absolvenți de teatru pe care îi scoți greu din metodele de lucru deprinse în facultate. Naturaletă, firescul neprofesioniștilor pot deveni, în anumite spectacole, mai convingătoare decât prestația actricească. Firește, nu orice om de pe stradă se potrivește stilului impus de Rimini Protokoll. Legătura profundă cu subiectul spectacolului e esențială, ca și un anumit histrionism nativ și talentul de povestitor. Ideea de a utiliza oameni obișnuiți pentru distribuții poate fi privită și ca o variantă particulară de teatralizare a publicului. Operațiunea e dusă mai departe de cei de la Rimini, pentru că aproape de fiecare dată publicul, acela plătitore de bilete, e implicat în reprezentație. Noțiunea de personaj suferă și ea o transformare radicală. Toți din scenă sunt personaje principale, întrucât aportul lor dramaturgic la elaborarea spectacolului e egal. Expertii selecția devin personaje în sensul că ies din obișnuit prin ceea ce știu despre viață, prin ceea ce li s-a întâmplat, prin ceea ce le pot împărtăși celorlalți. Eroii nu sunt inventați, fiecare se joacă pe sine însuși, după o schemă inițială, atentă să le valorifice încărcătura de teatralitate.

Când afli despre un spectacol care tratează **Capitalul** lui Karl Marx nu poți decât să fii curios. Pe asta au mizat, printre altele, și Haug–Wetzel când au decis să transforme celebra carte în producție teatrală. Pentru cei care au trăit experiența comunismului, interesul scăzut față de teoria marxistă e explicabil ideologic. În mod real, cred că numărul celor care au citit opera lui Karl Marx e foarte mic, iar locul tomului e pe rafturile bibliotecilor, cu puțin praf deasupra. Rimini Protokoll îl readuce în atenție apelând la opt experți. Aceștia, pomind de la citate din lucrarea care tratează producția capitalistă în termeni economici, arizi, își prezintă episoade din biografie. Unii, pățanii aproape incredibile – un consilier economic care a făcut avere din această îndeletnicire fără să fi avut prea multe veleități; un istoric care, când era copil, fusese tratat ca o marfă, o țărancă propunându-i mamei lui să-l vândă în schimbul câtorva produse agricole; alții, ciudățenii – un marxist care arde bani în semn de protest la adresa societății de consum și rostește pasaje din **Capitalul** în limba chineză; un electronist care pătimește din cauza jocurilor de noroc; un statistician pentru care lumea este un

lung șir de cifre comparative etc. *Capitalul* vertebreează spectacolul, căci în jurul literiei lui se structurează poveștile celor din scenă. Ai sentimentul că asistezi la un *reality-show* cu indivizi care îți se prezintă din perspectiva unei lucrări de teorie economică. Deși e statică, reprezentarea te prinde, te obligă într-un fel straniu să o urmărești. La început, încerci să te dumirești ce-i cu nevăzătorul angajat la un *call-center*, care are un exemplar în Braille al *Capitalului* și îți povestește cum ratează de fiecare dată preselecția la „Vreau să fiu milionar”. În timp ce pe rafturile unui perete-biblioteca (asta e toată scenografia, plus câteva ecrane pe care se proiectează imagini, câteva filmulețe, fragmente de text) stau așezați un tip, marxistul, și o tipă, traducătoarea. Apoi, cineva care seamănă izbitor cu Marx, statisticianul, intră și, el în joc și, tot așa, până când toți experții își spun partiturile. Derularea are tâlc, trebuie să ai răbdare să o urmărești, la un moment dat lumina se aprinde și în sală, iar spectatorilor li se distribuie câte un volum *Capitalul* în care sunt marcate citatele pomind de la care „experții vieții de zi cu zi” din scenă îți povestesc episoade pe care le-au trăit. Toată lumea participă, spectatorul e pus și el la muncă, receptarea lui trebuind să fie creativă. Ceea ce te surprinde e nu numai formula care îți se propune, neobișnuită, ci și firescul cu care interpreții evoluează. Sunt autentici, spontani, convingători, sunt realmente personaje, numai că au existență reală, nu sunt invenția niciunui dramaturg. Au umor, ironia cu care se autoprezintă îi face și mai persuasivi. Împreună au repetat doar trei săptămâni, apoi s-au întâlnit cu publicul. Pe care l-au lăsat perplex. Pe unii i-au plictisit. Pe alții i-au încântat. Dar nimeni nu a rămas indiferent.

Pentru cei care vor teatru de tip clasic, formatul propus de Rimini Protokoll arată teribilist. Dar nu e numai atât. E o variantă de teatru neortodox, bine articulată, cu teme poetice, un teatru care caută să se reinventeze ca produs al timpului său cultural.

## Constantin PARASCHIVESCU

### *Realism și farmec artistic*

Recomandat ca „un spectacol monumental”, *Un poem ridicol* după Dostoievski, adaptat de regizorul rus Kama Ginkas din romanul *Frații Karamazov* și realizat de el la Teatrul Noua Generație din Moscova în 2006, a fost nominalizat atunci la cea mai bună producție artistică a anului și în martie 2008 a figurat cu succes la cea de-a XI-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Bogota, în Columbia. Selectat și la noi în Festivalul Național de Teatru, ediția a XVIII-a, la începutul lunii noiembrie, în Secțiunea spectacolelor invitate din străinătate, de la același teatru și în montarea aceluiași regizor, a fost invitat și spectacolul *Călugărul negru* realizat după o povestire de Cehov cu 9 ani în urmă și prezentat la mai multe festivaluri de teatru din Europa (cu patru personaje, dintre care trei masculine interpretate de artiști ai poporului). Nu l-am văzut și regret cu atât mai mult asta cu cât s-a spus că a fost un spectacol excepțional.

Unii comentatori moscoviți au descris *Un poem ridicol* drept „două ore de teatru alb-fierbinte”, ne informează prezentarea din caietul-program al Festivalului. *Alb-fierbinte* se poate interpreta ca rezultat al unui contrast incitant, alternând porțiuni aparent inexpressive, reci, fără relief, cu altele dogorând de intensitate și implicare dramatică. E înscenarea fragmentului din roman referitor chiar la poemul despre Marele Inchizitor al Spaniei din secolul al XVI-lea, imaginat de protestatarul Ivan și rostit prea credinciosului său frate Alioșa. În care bătrânul reprezentant al instituției temute pentru inumanele arderi pe rug îi reproșează bărbatulul recunoscut a fi chiar